TEATR POLSKI

WROCŁAW

SCENA KAMERALNA

SEZON 1967/1968

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA • JERZY KRASOWSKI

ARYSTOFANES

SEJM KOBIET

KOMEDIA ANTYCZNA
FRAGMENTEM Z „ŻAB" POPRZEDZONA

PRZEKŁAD: JANINA ŁAWIŃSKA, ARTUR SANDAUER

KONSULTACJA NAUKOWA: JERZY ŁANOWSKI

MUZYKA: JERZY PAKULSKI

SCENOGRAFIA: MARCIN WENZEL

PLASTYKA RUCHU SCENICZNEGO: STANISŁAW BRZOZOWSKI

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA: WŁODZIMIERZ HERMAN

PRAPREMIERA 13 STYCZNIA 1968

PRZEDSTAWIENIE DOZWOLONE OD LAT 18

OBSADA:

PROLOG

I KOBIETA Z CHÓRU . . .	JOANNA KELLER
II KOBIETA Z CHÓRU . . .	JADWIGA SKUPNIK
III KOBIETA Z CHÓRU . . .	MARTA ŁAWIŃSKA
POETA I (AJSCHYLOS) . . .	STANISŁAW MICHALIK
POETA II (EURYPIDES) . . .	WŁADYSŁAW DEWOYNO

SEJM KOBIET

KOBIETA I	ŁUCJA BURZYŃSKA
KOBIETA II	JOANNA KELLER
KOBIETA III	JADWIGA SKUPNIK
KOBIETA IV	BARBARA JAKUBOWSKA
KOBIETA V	IRENA SZYMKIEWCZ
KOBIETA VI	MARTA ŁAWIŃSKA
KOBIETA VII, VIII	* * *
PRAKSAGORA	KRZESISŁAWA DUBIELÓWNA
BLEPYROS	STANISŁAW MICHALIK
CHREMES	WŁADYSŁAW DEWOYNO
MŁODZIENIEC	ROMUALD MICHALEWSKI
STARUCHA I	ŁUCJA BURZYŃSKA
STARUCHA II	IRENA SZYMKIEWICZ
STARUCHA III	JOANNA KELLER
DZIEWCZYNA	JADWIGA SKUPNIK
PRZECHODZIEŃ	LUDOMIR OLSZEWSKI
MĘŻCZYZNA I	ROMUALD MICHALEWSKI
MĘŻCZYZNA II	* * *

Bez przeczytania Arystofanesa nie można mieć nawet pojęcia, jak człowiekowi może być po świńsku dobrze.

Hegel

Wyrazy jego są bezwstydne; lubo więc z przemysłu i krotofilności należy mu chwała, ze wstrętem przysądzać ją i obwieszczać przychodzi.

Ignacy Krasicki

JERZY ŁANOWSKI

O NAJDAWNIEJSZEJ KOMEDII

I *Żaby*, i *Sejm kobiet*, wchodzące w przedstawiane dziś wrocławskiej publiczności widowisko, są zdawałoby się jednoznacznie określone tytułem komedii. I tu może nastąpić pierwsze nieporozumienie. Komedia jest dla nas najbardziej jeszcze żywotnym pojęciem gatunku literackiego, odziedziczonym po starożytności. Bardzo rzadko możemy ujrzeć na nowoczesnym afiszu teatralnym określenie „tragedia", które ustąpiło miejsca ogólniejszym sformułowaniom: „sztuka", „dramat". Ale komedia żyje i w nazwie po dziś dzień, dlatego też tak łatwo o nieporozumienie. Dawna attycka komedia jest w prostej linii macierzą komedii nowożytnej, ale w łańcuchu rozwojowym różnią się te skrajne punkty nieraz równie głęboko jak gady latające od ptaków.

Jakież są różnice między starą komedią attycką a komedią czasów nowszych? Przede wszystkim w artystycznych założeniach gatunku. Komedia współczesna jest na ogół komedią typów i charakterów, z akcją opartą na sytuacyjnym wyzyskaniu tych charakterów czy typów, zwartą i jednolitą. Komedia attycka była łańcuchem epizodycznych scen połączonych wcale luźno przez jedną czy kilka karykaturalnych postaci bohaterów i przez ogólną tendencję sztuki. Jeśli już chcemy mówić o jakiejkolwiek jedności w tym tak bardzo niesubordynowanym rodzaju dramatycznym, to chyba tylko o jedności tendencji. Mamy oczywiście i dziś przedstawienia wyrosłe w sposób podobny i założeniem swoim zbliżone do starej komedii, ale najczęściej bez tej właśnie jednolitej tendencji: są to farsowe rewie. Tylko że w rewii współczesnej nie tendencja łączy poszczególne obrazy sceniczne, ale jakiś pomysłowy chwyt, a jeśli tendencja, to innej jakości niż tendencja starej komedii.

Dramat współczesny jest imprezą kulturalną towarzyszącą grupie społecznej, jaką obsługuje, przez długi ciąg czasu, w zamkniętych audytoriach nie przekraczających zwykle tysiąca osób i coraz to innych, w warunkach odcięcia od życia codziennego, ale odcięcia niezupełnego. Jest ona zwykle odprężeniem, rozrywką kulturalną na zbywającym marginesie dnia.

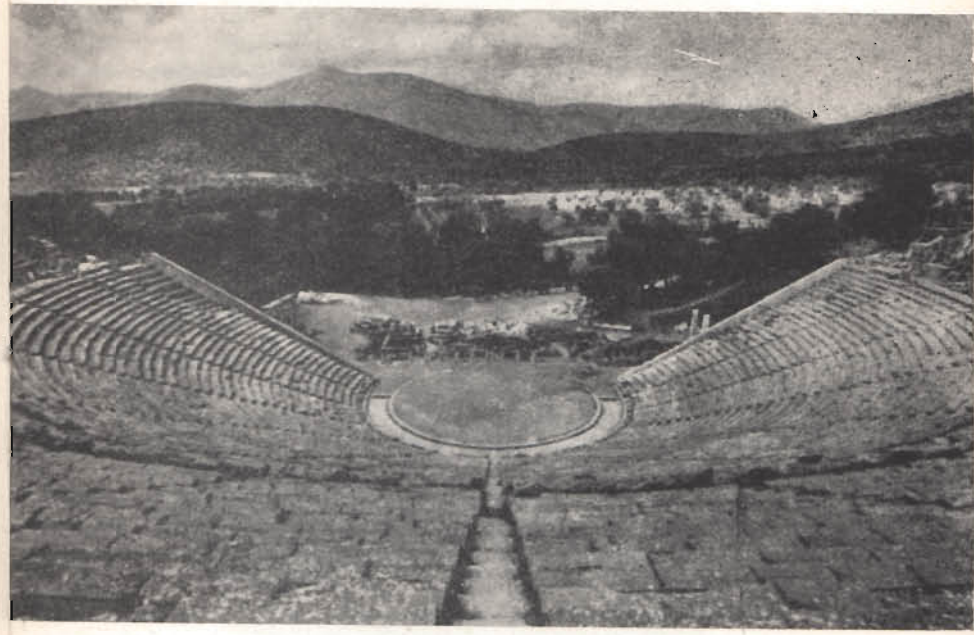
Dramat antyczny był nieodłączną częścią kultu religijnego, jego wystawienie było zdarzeniem zasadniczo jednorazowym i niepowtarzalnym, jedynym widowiskiem, umieszczonym wśród kilku innych widowisk zapełniających cały świąteczny dzień. Odbierali go widzowie

z widowni wielkiego teatru pod gołym niebem, skupiona w tym jedynie celu przez cały dzień masa 25—30 tysięcy widzów. Trzy czy pięć wystawionych komedii stanowiło równocześnie zawody o pierwszeństwo między ich twórcami i reżyserami, sędziowie orzekali o kolejności nagród, masa widzów była żywo zainteresowanym świadkiem tych zawodów (może nieco lepsze zrozumienie tego rodzaju przeżycia, oczywiście bardzo odmienne jakościowo i ilościowo, dałaby obserwacja reakcji masowej społeczeństwa współczesnego na imprezy typu np. konkursu szopenowskiego, okresowe i w pewnym sensie jednorazowe, a nadto łączące element estetycznej rozrywki z niemal sportowym oczekiwaniem wyniku).

Komedia grecka była zjawiskiem kulturalnym o wielkim znaczeniu politycznym i społecznym, była drugą trybuną obok mównicy zgromadzenia ludowego, nieraz może donośniej słyszaną. Kameralne warunki wystawienia dramatu nowożytnego sprzyjają jego pogłębieniom psychologii postaci, subtelności budowy akcji. Wspaniale akustyczne wnętrza antycznych teatrów mimo wszystko nie mogły dać takich warunków tekstowi pisarza, dowcip rzucony na rezonator śmiechu 25 tysięcy widzów musiał być grubiej ciosany niż subtelna pointa salonowej komedii konwersacyjnej i jeśli mimo to mógł być tak precyzyjny i artystyczny, jak np. parodystyczne momenty *Żab*, świadczy to tylko o wysokim wyrobieniu artystyczno-literackim tej masowej widowni.

Przypomniałaby nam ta komedia farsową rewię, ale dodać trzeba, że w tej rewii wiele byłoby z operetki. Rozbudowany element muzyczny, śpiewane partie aktorów i chóru, tańce — wszystko to czyniło widowisko o wiele bardziej urozmaiconym w środkach artystycznych. Z drugiej strony pewne stałe założenia artystyczne, wynikające z kultowych początków gatunku, jak tradycyjne maski i groteskowe kostiumy aktorów, fantastyczne stroje chóru, odcinały jaskrawo świat gry scenicznej na orchestrze, to jest kręgu „taneczni" przeznaczonym na występy, od kręgów skupionych ponad orchestrą widzów. Ideałem teatru współczesnego jest często stworzenie złudzenia realności obrazów ujętych w ramy sceny; komedia antyczna dawała świat odpodobniony, i to w jakże specyficzny sposób.

Ateński poeta komiczny z całą beztroską bierze współczesnych, wielkich i małych, obleka ich w strój komiczny, wypycha na scenę pod bicz wielotysięcznego śmiechu — i nikt mu nic za to zrobić nie może. Mało tego, przy lada okazji wytyka palcem komicznego aktora tego czy owego spośród widzów, poczynając od kapłana Dionizosa na honorowym miejscu, a kończąc na jakichś powszechnie znanych biedakach i drapichrustach z dalszych ław. Wolność słowa (*parrhesia*), panująca w zgromadzeniu ludowym demokracji ateńskiej, panuje i na ateńskiej scenie komicznej. Nie znaczy to, aby nie próbowano jej powściągać, i kilkakrotnie słyszymy o zakazach wyszydzania w komedii różnych osobistości po imieniu i o odpowiednich wnioskach i uchwałach zgromadzenia ludowego. Słyszymy też o procesach na tym tle. Ale uchwałom, choć na kamieniu spisywanym, przeczy żywy —



TEATR GRECKI W EPIDAURZE

po dziś żywy — tekst zachowanych komedii. Widownia ateńska umiała skutecznie bronić swych najbardziej demokratycznych praw.

W naszym świeckim, nawet tak intymnym teatrze, jak „małe scenki", jest dziś utrzymany kodeks przyzwoitości, istnieją tzw. „pewne granice". Natomiast przedstawienie związane z kultem bogów, komedia attycka, jest i niesłychanie swobodne w traktowaniu choćby tych bogów, i nie powściąga się w najmniejszym stopniu w słowie i geście, co więcej, uparcie i świadomie szuka efektów prymitywnego komizmu w dolnych rejonach funkcji fizjologicznych.

Z tego, cośmy powiedzieli wyżej o łańcuchu epizodycznych scen wcale luźno łączonych, nie należy wyciągać wniosków co do jakiejś prymitywności lub wręcz niezdarności kompozycji tych sztuk. Przeplatające się sceny epizodyczne i śpiewy i tańce chóru, typowy dla tej komedii spór sceniczny, agon, dialektyczne starcie poglądów (taki właśnie agon z *Żab* otwiera nasze przedstawienie), typowa również, choć nie we wszystkich komediach przekazana parabaza, wypowiedź odautorska komediopisarza w ustach odrzucającego na ten czas maski i zwracającego się wprost do widzów chóru, wiązane są ze sobą wedle ścisłych zasad — czynią ze sztuk utwory formalnie niemal na geometrycznej zasadzie budowane.

Aktor starej komedii attyckiej występuje w komicznej masce, z wypchanym groteskowo brzuchem i zadem, z odsłoniętym ogromnej

wielkości skórzanym członkiem (*phallòs*). Aktorów jest w komedii okresu szczytowego jej rozwoju (druga połowa V w. p.n.e.) trzech, z tym, że każdy obejmuje parę ról. Chór składa się z 24 uczestników (choreutów), przybranych zwykle w maski i stroje przedstawiające zwierzęta, np. ptaki, żaby, kozy, ryby, ale nieraz i z przedstawicieli jakiejś grupy ludzkiej: „rycerze" (tj. jedna z warstw ludności attyckiej), górnicy, Babilończycy itp.

W takie ramy formalne ujmowali pisarze treść. Przede wszystkim polityczną. W pewnym sensie polityczna jest każda z zachowanych sztuk Arystofanesa i olbrzymia większość nie zachowanych — jego i innych. Za polityczne uznamy bowiem nie tylko sztuki wprost zajmujące się zagadnieniami politycznymi: działaczami stronnictw, wodzami, grupami politycznymi, problemami dnia, ale i inne, nieraz przysłaniane nazwą literackich, muzycznych, filozoficznych. Publicystyka sceniczna, by się tak wyrazić, komedii starej bierze się do takich tematów najczęściej z politycznego punktu widzenia. I w takich nawet rodzajach, które uważa się za ucieczkę od tej tematyki, w komedii baśniowej, w parodii mitologicznej, z których to sztuk ocalały do naszych czasów ledwie fragmenty, wszędzie, gdzie tylko wiemy coś pewniejszego o treści sztuki, przeświituje zaraz tendencja polityczna.

Nie zapominajmy jednak, bo popełnilibyśmy ciężki błąd, że przy całym swoim silnie politycznym charakterze komedia ma jeden cel zasadniczy — zabawienie widowni, śmiech. Osiąga ten cel najprzeróżniejszymi środkami, od grubego sprośnego kawału do subtelnej parodii literackiej, ale nie darowuje sobie żadnej ku temu okazji. Z zasady opozycyjna wobec rządzących (tej zasady opozycyjności wobec rządu bronią niektórzy historycy i teoretycy literatury nie biorący pod uwagę np. komedii Majakowskiego), nie oszczędza też i postaci niewątpliwie dla niej sympatycznych, dla dobrego kawału zdolna jest nieraz poświęcić jednoznaczność satyrycznej wymowy. Ktoś z filologów francuskich mówi o Ajschylosie w *Żabach*, że ciężki jest los poety bronionego przez Arystofanesa, a sąd ten łatwo zweryfikuje widz dzisiejszego spektaklu. Komplikuje to interpretację komedii dla celów historycznych, choć oczywiście interpretacji takiej nie wyklucza. Np. obrońcy starej attyckiej pobożności i oskarżyciele modernizujących niedowiarków pokazują nam na scenie komicznej bóstwa w postaci, w jakiej wahałby się je przedstawić niejeden współczesny im bogoburca. Obronę starego obyczaju i moralności okraszają wyuzdanym żartem. Dlatego też przy oglądaniu komedii attyckiej pamiętajmy o tym, że wszystko dzieje się tu na prawach wyzwalania jak największych ilości śmiechu, obojętne jakimi sposobami.

Agony (konkursy) komedii przypadały na Wielkie Dionizje i Lenaje (wiosenne święta boga Dionizosa). Uczestniczyło w nich normalnie po pięciu poetów i tylko w latach wojny ograniczono tę liczbę do trzech z przyczyny zrozumiałych trudności finansowych. Autorzy napisanych sztuk zwracali się na kilka miesięcy przed uroczystością do archonta eponima, najważniejszego z kolegium archontów — jeśli szło o przed-

stawienie sztuki na Wielkich Dionizjach — lub do archonta bazyleusa, tj. „króla" (obarczonego przeważnie sprawami kultu) — w sprawie wystawienia komedii na Lenajach. Technicznie nazywało się to „proszeniem o przyznanie chóru". Po zgodzie archonta i wyznaczeniu zamożnego obywatela (z czasem dwu), który miał ponosić koszty przygotowania chóru do widowiska, czyli tzw. choregii, przystępowano do prób. Reżyserem, „nauczycielem" (*didàskalos*) chóru i aktorów był bądź to sam poeta, bądź też ktoś przez poetę uproszony, kto w razie zwycięstwa w agonie był oficjalnym zwycięzcą, choć poeta otrzymywał nagrodę pieniężną, i *choregòs* zwycięskiej sztuki zostawał wyróżniony i uwieczniał swój sukces w pamiątkowym napisie. Wystawiano sztukę w wieku V tylko jeden raz i powtórne wystawienie *Żab*, najpewniej jeszcze raz w czasie tego samego święta, było wypadkiem najzupełniej wyjątkowym.

Publiczność sztuk stanowili obywatele ateńscy pobierający nawet, od czasów Peryklesa, specjalny zasiłek na wstępy do teatru. Jest rzeczą niemal pewną, że na widowiska komediowe nie dopuszczano kobiet, co w naszych oczach nieco rozgrzeszy koszarowy charakter arystofanejskiego komizmu. Tyle o charakterze i ramach wystawienia najstarszej komedii europejskiej.

O POECIE

Podobnie jak biografie innych wielkich pisarzy Grecji epoki klasycznej, przekazany nam życiorys Arystofanesa jest ubogi w fakty i niejednokrotnie niejasny. Dopowiadamy sobie go ze sztuk poety. Połączywszy oderwane świadectwa, strzępy informacji zachowanych w życiorysach, dołączonych przed tekstem sztuk, czy w starożytnych objaśnieniach, u pisarzy, dodawszy do tego wreszcie najistotniejsze dane uzyskane przez dedukcje uczonych nowożytnych — otrzymamy tyle mniej więcej faktów:

Urodził się ... nie wiadomo dokładnie kiedy, ale ponieważ wiemy, że wystawiając w roku 427 swą pierwszą sztukę, nie zachowaną, *Biesiadników*, nie miał jeszcze lat 20 i musiał czynić to przez zastępcę, uważamy umowną w pewnym sensie datę urodzenia 445 r. za bardzo bliską prawdy.

Był synem średnio zamożnego chłopa, który po stracie posiadłości ziemskiej w Attyce dostał jakąś działkę rolną na wyspie Eginie. Ojciec poety musiał być na tyle zamożny, że mógł dać synowi staranne wykształcenie, powiedzielibyśmy literackie i muzyczne, skoro ten przed pełnoletnością umiał biegle pisać wiersze i komponować do nich muzykę i tańce. Że sam poeta znał wieś attycką dobrze, zaświadczą i postaci wieśniaków w jego sztukach, i ciepły, pełen znajomości rzeczy stosunek do przyrody.

Uczył się w Atenach, a już w pierwszej komedii zajął się sam kwestiami wychowania, występując, niespełna dwudziestoletni chłopiec, w roli satyrycznego mentora i obrońcy dobrej, starej szkoły.

Pierwsze sztuki zachowane: *Acharniacy* i *Rycerze* z lat 425 i 424 — to etapy wielkiej politycznej akcji przeciwko przywódcy skrajnego skrzydła demokratycznego demagogowi Kleonowi, zwolennikowi wojny, podczas gdy Arystofanes przez całe swe życie walczy o pokój warunkujący dobrobyt żyjącego z ziemi attyckiego chłopa.

W roku 423 dał Arystofanes sztukę, która miała stać się przedmiotem najcięższych zarzutów stawianych mu w nowożytnej Europie. W *Chmurach* jako przedstawiciela nienawistnych mu tendencji nowoczesnego, sofistycznego wychowania przedstawił Sokratesa, który w obrazie komedii jest nadętym, pyszałkowatym mędrkiem, wiszącym w swej „myślarni" w koszu i zajmującym się takimi kwestiami, jak: „Czym brzęczy komar? Pyszczkiem czy..." Warci mistrza są uczniowie. Do takiej „myślarni" oddaje swego niewydarzonego syna poczciwy, a głupi obywatel Strepsjades i odbiera go całkowicie zdeprawowanym: i ojca bije, i na matkę gotów podnieść rękę, co więcej, gotów swoje postępowanie uzasadnić. Sztuka kończy się nie jak zwykle pogodnie, ale awanturą, podpaleniem przez oburzonego Strepsjadesa „myślarni".

Wystawione w r. 422 *Osy* brały za cel jedną z chorób demokracji ateńskiej — przerosty sądownictwa i manię pieniactwa.

BÓG DIONIZOS

Najpiękniejszą z komedii Arystofanesa, *Ptaki*, ujrzała publiczność ateńska w roku 414. Dwu znużonych życiem i procesami w Atenach obywateli wyrusza w górę, aby między światem bogów i ludzi założyć ptasi gród „Chmurokukułkowo". Pomysłu tego starczyło nie tylko na pyszne, a mniej ostre niż poprzednio w twórczości poety przedstawienie zjawisk życia politycznego, przetransponowanego z Aten w obłoki, ale i na ramy najcudniejszej poezji.

Rok 421 był rokiem przejaśnienia politycznego. Arystofanesowy *Pokój* o kilka dni wyprzedził pokój rzeczywisty. Chłop ateński leciał na olbrzymim żuku-gnojaku do nieba, aby się dowiedzieć, jaka jest przyczyna nieszczęść gnębiących Helladę od tylu lat. Dowiadywał się,

że Polemos, bóg Wojna, zamknął Ejrenę, boginię Pokój, w zawalonej głazami jaskini i przygotowywał się do starcia na miazgę w olbrzymim moździerzu wszystkich państw greckich. Bohater zwołuje chłopów z różnych państewek i bierze się do wydobycia z groty bogini i jej towarzyszek: Teorii — boginki święta, i Opory — boginki zbiorów. Nie udawały się pierwsze próby, ale wreszcie z pomocą attyckich chłopów bohater wydobywał uwięzione i sam brał za żonę płododajną Oporę. Zakończenie sztuki to wielki obraz szczęśliwości pokoju, zakłóconej tylko narzekaniem producentów i handlarzy broni.

W trzy lata później (411) pojawia się w dwu, od razu w tym samym roku wystawionych sztukach nowy a istotny motyw twórczości komediopisarza: komedie kobiece. Pierwsza z nich to *Lizystrata* (zwana po polsku *Gromiwoją* lub *Bojomirą*), gdzie mądra przywódczyni kobiet dla osiągnięcia pokoju proponuje i — mimo wszelkich „obiektywnych" trudności — realizuje środek niezawodnie skuteczny: kobiecy strajk małżeński.

Kobiety na święcie Tesmoforiów chwytają krewniaka Eurypidesa, swego zaciekłego wroga, który zakradł się, aby poznać ich plany skierowane przeciw poecie. Schwytany ratuje się szeregiem sztuczek tragicznych z utworów Eurypidesa i wreszcie, porządnie wyśmiany, uchodzi cało.

W r. 405 wystawia Arystofanes najlepszą ze swych komedii literackich *Żaby*, paszkwil na zmarłego ledwie kilka miesięcy wcześniej Eurypidesa, w którym rozprawia się z nowinkami literackimi i filozoficznymi ostatniego wielkiego tragika. Za ramy kompozycyjne służy nieobcy dawnej komedii motyw „zejścia do piekieł". Bóg Dionizos, który jakby uosabiał attycką publiczność teatralną, po zgonie ulubieńca schodzi w asyście sprytnego niewolnika Ksantiasza do Hadesu, aby Eurypidesa znów na ten świat sprowadzić. Sama podróż obfituje w przygody przyprawione jędrnym dowcipem starych komedii, ale wyniki jej są nieoczekiwane. Eurypides w Hadesie też „rozrabia". Chce wysadzić z zaszczytnego pierwszego miejsca starego Ajschylosa zmarłego pół wieku wcześniej (456 p.n.e.). Wielki agon, spór poetycki, który otwiera spektakl dzisiejszy to szczyt tej komedii. Wynik: Dionizos zabiera z powrotem na ziemię... Ajschylosa.

I teraz dłuższa luka w zachowanej dla nas twórczości komediopisarza (z 44 znanych nam z tytułów komedii, które napisał, zachowało się tylko 11) aż do roku 392, do *Sejmu kobiet*. O tej sztuce piszemy niżej nieco obszerniej, a na razie doprowadźmy do końca opowieść o Arystofanesie.

Do innego już okresu rozwoju, do tzw. komedii średnioattyckiej, zaliczymy ostatnią zachowaną sztukę Arystofanesa — *Plutosa*, czyli *Bogactwo*, graną w roku 388, a rozwijającą myśl wcale chyba dla ludu ateńskiego atrakcyjną. Plutos, bóg bogactwa, jest przysłowiowo ślepy i dlatego nie wie, dokąd iść. Uleczony — jak w tej sztuce — pójdzie do uczciwych biedaków.

I jeszcze dwa tytuły sztuk nie zachowanych z r. 387.

Nie znamy daty śmierci, którą kładzie się w okolicy roku 385,

uważając widocznie, że poeta milknie dopiero ze śmiercią. Może.

Od pierwszej komedii widzimy Arystofanesa w obozie konserwatywnym: obrona starego sposobu wychowania, starej religii, starej literatury, podejmowane z pasją ataki satyryczne na nową filozofię i nową literaturę, zażarta walka z wszelkimi przejawami nowych prądów. Czy to ma znaczyć, że jest poetą na swój czas reakcyjnym, wstecznikiem i wrogiem ustroju?

Zdaje się, że odpowiadając w ten sposób popełnilibyśmy poważny błąd. Arystofanes atakuje poszczególnych polityków, atakuje wady i przejaskrawienia ustroju, nie atakuje jednak samej demokracji, ba, nie śmie sobie wyobrazić innego ustroju i budując utopijne państwo w *Ptakach*, buduje właściwie także demokrację, tylko idealną, oczyszczoną ze „zgubnych nowości". Ma więc rację antyczna, pod wielu względami podejrzana, biografia poety, kiedy twierdzi, że „ przede wszystkim zaś był przedmiotem gorących pochwał i umiłowania obywateli, gdyż w sztukach swych starał się ukazać, jak wolne jest pań-

stwo Ateńczyków i nie wpędzone w niewolę przez żadnego tyrana, lecz że jest demokracją i wolny lud nim rządzi".

Arystofanes był po prostu przedstawicielem warstwy chłopskiej, warstwy posiadaczy ziemi, i jego poglądy były tą przynależnością w silny i niemal bezpośredni sposób uwarunkowane. W komediach jego znajdziemy chłopskie umiłowanie tradycji, chłopską nieufność wobec nowinek religijnych i politycznych, niechęć do gadulstwa politycznego czy sądowego i demagogii i — nie na ostatku — obronę interesów ekonomicznych chłopa.

Chłop attycki w okresie kryzysu demokracji był i musiał być w opozycji do skrajnie demokratycznych ugrupowań miejskich, oskarżał i podejrzewał ich przywódców o kierowanie się tylko interesem osobistym, w nich widział sprawców zła. Dla nastrojów tej chłopskiej masy mógł poeta dać wyraz właściwy na uroczystości świątecznej, kiedy do miasta ściągali chłopi nierównie liczniej niż na zgromadzenie ludowe, opanowane głównie przez żywioły miejskie. Co prawda święto się kończyło, chłopi wracali do domów, u rządów pozostawała po staremu demokracja miejska.

Przy tych sprzecznościach było jednak coś, co łączyło i masy miejskie, i masy chłopskie — wspólny grunt demokratycznej państwowości, wspólna przynależność do klasy posiadaczy niewolników i płynące stąd korzyści. Suwerenna władza demosu, morska potęga Aten, akceptacja podbojów ateńskich — to punkty, w których schodzą się demokratyczne miasto i demokratyczna wieś attycka, podległe tylu innym przeciwieństwom. Wspomniany dopiero co chłopski konserwatyzm i spoglądanie wstecz — to nic innego, jak zwracanie się myślą i tęsknotą ku bohaterskim czasom tworzenia się siły demokracji ateńskiej, wtedy jeszcze chłopskiej w swej podstawie ekonomicznej, tej demokracji, której wyrazicielem jest tylekroć przywoływany w komedii Arystofanesowej bojownik spod Maratonu, chłop — ateński hoplita.

Lud ateński czasem aż nadto lubił akcentować swoją rolę gospodarza w państwie.

Lud znosił za to, i to chętnie, krytykę wszystkiego, co wystawało nad poziom i co za poziomem nie nadążało. Utartym sądem w historii literatur antycznych było twierdzenie, że komedia attycka spełnia tę rolę, jaką spełnia prasa opozycyjna. Uczony belgijski A. Gerlo proponuje też coś innego: komedia attycka spełnia — w swoistych ramach — taką rolę, jaką w demokracjach ludowych współczesnych pełni krytyka i samokrytyka: jest pokazaniem wad nie po to, aby podważyć zasady ustroju, lecz aby z nich ustrój uzdrowić.

Wśród kąśliwości Arystofanesowej satyry, w jego pełnym i nieraz rubasznym śmiechu są dwa uczucia, stawiane przez poetę pozytywnie, a wyrażone może najcieplej: ukochanie ojczyzny, miasta ateńskiego — choć nie tego, na jakie aktualnie poeta patrzy, lecz raczej tego dawnego, z czasów Maratonu — i gorące, bez zastrzeżeń umiłowanie pokoju.

Pochwał pokoju wiele było w literaturze świata, choć chyba wciąż jeszcze za mało, ale niewiele z nich osiągnęło tę wysoką jakość poetycką, jaką mają pochwały pokoju u Arystofanesa, i niewielu pisarzy z taką pasją prowadziło swoje batalie o pokój. Pozycja Arystofanesa nie jest przy tym — dzięki specyfice gatunku literackiego i zgodnie z literackim profilem twórcy — tylko pacyfistyczną pochwałą pokoju i obróceniem się plecami do wojny; przeciwnie, jest to pozycja walki, ataku na militaryzm, napaści na tych strojnych i zbrojnych wodzów, którzy schodzą ze sceny arystofanejskiej pobici i pohańbieni, podczas gdy sprytny nabywca pokoju świętuje swoje radosne gody.

Jest szeroka gama środków komicznych Arystofanesa, od zwyczajnych błazeństw do subtelnego i delikatnego dowcipu. Osobnym i osobliwym rozdziałkiem jest arystofanejski komizm nieprzyzwoity. Trzeba podkreślić, że jest to element w twórczości Arystofanesa bardzo istotny. Obok Arystofanesa staje pod tym względem w literaturze światowej tylko Rabelais (w literaturze polskiej szukalibyśmy odległych paralel chyba tylko u facecjonistów sarmackich XVII wieku z Wacławem Potockim w pierwszym rzędzie). Miał ten element swoje uprawnienia w fallicznym charakterze święta, ale Arystofanes korzysta z tych uprawnień szeroko, aż za szeroko, i żarty na temat funkcji fizjologicznych są okrasą każdej z jego sztuk bardzo obfitą. To jest zresztą motyw też w pewnym sensie ludowy, bo nieodłączny jest od prymitywnego komizmu rubaszny żart. W widowiskach o parę wieków późniejszych, zachowanych w strzępach papirusowych z hellenistycznego Egiptu, występuje jako stały akompaniament żartów błazna oznaczany w scenariuszu dźwięk, który za żartownisiem nam współczesnym określmy jako „chrząknięcie za pomocą odbytnicy". Powiedzmy od razu, że ten żart arystofanejski jest jednak w swojej epoce naturalny i poza wzbudzeniem śmiechu nie nurza się w plugastwie w sposób chorobliwy, nie jest pornograficzny. Bo kiedy słyszymy częste aluzje do stosunków homoseksualnych, musimy pamiętać, że to zjawisko w kulturze greckiej powszednie, związane z charakterem tej kultury, i nie ma w oczach Greka cechy hańbiącej.

Tylko poznanie całości utworów może dać pojęcie o fantastycznej werwie komicznej komedii Arystofanesowej, o jej szczerej, nieskrępowanej wesołości. Od początku do końca sztuki unosi czytelnika czy widza pęd żywiołowego komizmu, absorbuje nieustanny fajerwerk efektów komicznych. Oczywiście straciliśmy dziś bezpośredni kontakt z doraźnym znaczeniem sztuki, wiele dowcipów musimy tłumaczyć sobie dopiero objaśnieniem z odsyłacza, a wiadomo, jak mało zabawne bywają dowcipy z objaśnienieniami; wiele aluzji, bawiących współczesnych Arystofanesa, dla nas po prostu utonęło w tekście, ale po dziś dzień komedia arystofanejska nie straciła żywego rumieńca, nie utraciła zdolności rozpętywania śmiechu.

[Por. ARYSTOFANES, *ŻABY*, BIBLIOTEKA NARODOWA, S. II, OSSOLINEUM].

O „SEJMIE KOBIET"

Trzynaście lat dzieli *Żaby* od *Sejmu kobiet*. Równocześnie tych trzynaście lat zieje dla nas luką w zachowanej twórczości Arystofanesa. Może to jest powodem, że tak wyraźnie zaznacza się różnica między dawniejszą i późniejszą sztuką poety.

W ciągu tych lat ojczyzna Arystofanesa przegrała toczoną prawie 30 lat wojnę, przy dźwięku aulosów zburzono mury Aten, spartański garnizon pilnował „spokoju", poplecznicy Sparty rządzili krwawo przez kilka lat, rozprawiając się z wrogami politycznymi i osobistymi. Przyszło wreszcie obalenie tyranii, większa niezależność związana jednak z innymi zależnościami (jest jakaś wymowa w fakcie, że odbudowę Długich Murów finansuje król Persji, dziedzicznego wroga Aten), dalsze walki toczone ze zmiennym szczęściem. Nie były to już dawne dumne i bogate, „wieńczone fiołkami" Ateny. Upokorzone, zrujnowane gospodarczo miasto zapominało o dawnej wielkości. Żeby nakłonić obywateli do udziału w zgromadzeniu ludowym, trzeba było im płacić, więc co raz to demagogowie wnoszą o podwyższanie diet płatnych ze skarbca państwowego. Polityka zacicha i na dramatycznej trybunie, w teatrze, komedia nie ma czym się żywić. Nie ma wielkich spraw, brak wielkich polityków. Święta odprawia się oczywiście nadal, ale skromniej, nie ma środków na świetną wystawę i staranne przygotowanie sztuk.

Poeta nasz dobiega już chyba sześćdziesiątki, nie stracił werwy, ale że brak wielkich tematów, więc podejmuje pomysł na scenie komicznej nie nowy, ale wciąż chwytny — wygranie starej jak świat sprawy: mężczyźni — kobiety, w tym społeczeństwie, gdzie mężczyzn jakby zbrakło, młodzi są w polu, a w domach dziadygi i pełne temperamentu i jak zwykle w czasach kryzysu większą swobodą obdarzone kobiety. I oto znów „świat na opak" w pojęciu Greka tej epoki, świat, w którym „baby" przechwytują rządy. Wracają tu ulubione i ograne już trochę pomysły Arystofanesa, bo to i trzecia komedia „kobieca", i problemy urządzania państwa i zapewnienia mu gospodarskiej zamożności, i chłopskie marzenie o równym podziale bogactw tego świata. Pomysł pyszny: kobiety przejmują rządy podstępem, przebrane za mężczyzn biorą udział w zgromadzeniu ludowym i uchwalają przekazanie władzy — sobie samym. A jak już dostaną władzę, sprawiedliwie podzielą, czy też raczej wspólnym uczynią wszystko, i jedzenie, i pieniądze, i wszelkie świadczenia nie wyłączając tych, które jedna płeć winna drugiej, a które w istniejącym świecie tak nierówno podzielono. Jak zwykle tak i tu sztuka składa się z dwu wyraźnych części: w pierwszej przeprowadzenie pomysłu, w drugiej jego wyniki i skutki i zakończenie całości szalonym rozpasanym tańcem. Ale — wszystko jest „do śmiechu", więc chociaż i padnie czasem z ust aktorów lub Chóru myśl zastanawiająca, nie trzeba sądzić, że poeta bierze wszystko bardzo na serio, albo że w ogóle ktoś z widzów mógł to brać bardzo serio. Serio jest tylko szyderstwo,

AKTOR KOMEDII ATTYCKIEJ

a sens wówczas aktualny — lepsze babskie rządy niż to, co jest, bo cóż zrobili mężczyźni ze swoim państwem. Obraz nowej, chciałoby się rzec — rajskiej szczęśliwości, to jeszcze jedna odmianka starego marzenia dawnej komedii o błogim i beztroskim żywocie na samym używaniu opartym. Czy są to także kpiny na kanwie jakichś modnych teorii, jak nieraz w komediach wcześniejszych? Trudno powiedzieć. Wspólność dóbr i kobiet postulowana jest — na serio — w idealnym *Państwie* Platona, które jednak napisane zostało wiele lat później. Czy jednak w żywym ruchu umysłowym Aten, ruchu, którego nie przytłumiły wypadki polityczne, nie rodziły się już wówczas może i na serio takie pomysły, powiedzieć nie możemy. Jest to w każdym razie prawdopodobne w dyskusji epoki rozpadu i kryzysu dawnego ładu. A znów rozkoszne i nieskrępowane używanie musiało w spektaklu komicznym szczególnie się podobać zbiedniałym, odzwyczajonym od przyjemności Ateńczykom.

Są w tej komedii oznaki formalnego obumierania czy raczej przetwarzania się gatunku. Brak tu wielkiej liryki chórów, sam Chór jakby się chował w tej sztuce, w dwu miejscach tekstu widnieją tylko notatki znaczące tyle co „kawałek wykonywany przez Chór", tj. że albo tylko Chór wykonywał jakiś układ taneczny, albo tekst śpiewany był nie ważny, do sztuki nie należał.

Ten mankament w poetyce starego gatunku jest dla współczesnego widza nie wyczuwalny, mam wrażenie, że bardziej zaskakiwałaby go właśnie sztuka szczytowego okresu starej komedii attyckiej z jej tradycyjnymi, wspomnianymi wyżej elementami. Co utracił Chór, zyskali aktorzy — i bohaterka, Praksagora, to już nie tylko maska i figura komiczna, ale postać bardziej dramatyczna, tak jak jej poprzedniczka Lizystrata.

Komentarza wymagałby może jeden z elementów tej komedii, najbardziej szokujący. Nie idzie tu bynajmniej o obscena w ogóle, bo do nich zdążyliśmy się w literaturze i teatrze naszych czasów poniekąd na nowo przyzwyczaić, i o rubaszne sprośności. Szpetne jest i nie bardzo na ogół bawi wyszydzanie starych kobiet i umieszczanie ich właśnie w sferze erotycznej. Czyniła to jednak i to nieraz z zamiłowaniem starożytność (także i Horacy) i moralizujące średniowiecze, i nawet początki nowożytności. Jakie tego tło? Odpowiedź uzyskamy pośrednio poprzez historię kultury. Jak stare być mogły staruchy Arystofanesa? Dziewczyna grecka wychodziła za mąż zaraz po dojściu do dojrzałości, co w tamtejszym klimacie przychodzi wcześnie; mając 14, 15 lat bywała już jako żona najczęściej przynajmniej dwa razy starszego mężczyzny matką, rodziła często i jeśli nie umarła wcześnie (a śmierci przy porodach bywało dużo, gorączka połogowa szalała przez wieki), to między trzydziestym i czterdziestym rokiem życia była już w oczach mężczyzn zużytą starą kobietą. Czy nie była już kobietą, czy nie miała normalnych pragnień i tęsknot, także fizycznych? Chyba miała, ale to właśnie było obrzydliwe w oczach ówczesnej społeczności patrzącej męskimi oczyma. Czy nie zastanawia fakt częstego w komedii, a później i w sztuce plastycznej, przedstawiania starszych kobiet szukających pociechy w winie? Kobiety czterdziestoletnie odkrywa dopiero Balzac, od Balzaka granica i życia, i pełni życia przesunęła się jeszcze dalej — cieszmy się, że żyjemy po Balzaku, w imieniu obu płci.

Wyjątkowa swoboda i bezwstyd tej sztuki, jej ogromna nieprzyzwoitość dla społeczeństw wychowanych w późniejszych normach obyczajowych były powodem, że ze sztuk arystofanejskich może najrzadziej ukazywała się na scenach. Pomysł zasadniczy, „sejmu kobiecego", miał większe powodzenie, choć nieraz ci, którzy go podchwytywali, może i nie słyszeli o Arystofanesie. Tak chyba i Fredro w *Gwałtu co się dzieje*.

U nas grano sztukę pod tytułem *Babie koło* w przekładzie Edmunda Cięglewicza w r. 1920 w Warszawie, w Teatrze Rozmaitości.

Pewnym powiązaniem motywów wcześniejszej a popularniejszej *Lizystraty* z *Sejmem kobiet* jest nowela filmowa włosko-francuskiego tryptyku *Elżbieta—Joanna—Lizystrata* wyświetlanego na naszych ekranach w r. 1955.

Jerzy Łanowski.

DIONIZOS I BACHANTKI

URYWKI Z ARYSTOFANESA

Takim rad! Takim rad!
Nareszcie się hełmów zbył;
Cebula, ser poszły w kąt.
Nie lubię bitew, mieczów, tarcz,
A za to lubię w słotny dzień
z druhami przy kominie siąść,
gdzie trzaskają suche drwa,
pyszne drwa z wyschłych pni,
com je latem jeszcze ciął —
i popijać tęgie wino ...

Pokój, w przekładzie St. Srebrnego

AJSCHYLOS:

... czym sobie podziw zyskuje poeta?

EURYPIDES:

Przyzwoitością i celem rozsądnym, iż ludzi czynimy lepszymi w państwie ...

Żaby, w przekładzie B. Burtymowicza

... Już to każdy, wiadomo, niewieści nasz ród
Radby zganić, oczernić, obmówić:
Całe zło, powiadają, człowiecze, to my,
Z nas się wszystkie wywodzą niedole —
Spory, kłótnie, zamieszki, niezgoda i waśń,
utrapienia i wojny ... No, dobrze:
czemuż z nami żenicie się, jeśliśmy zło,
jeśli prawda, że takieśmy licho?
Czemuż nawet za wrota bronicie nam wyjść,
nie dajecie się z okna wychylić,
jeno każdy zazdrośnie, nie szczędząc ni sił,
ni zachodu, pilnować chce licha?

Tesmoforie, w przekładzie St. Srebrnego

ALICJA
SZASTYŃSKA-SIEMIONOWA

Z DZIEJÓW ARYSTOFANESA W TEATRZE POLSKIM

[...] Premiera odbyła się 17 V 1873 r. Był to pierwszy spektakl antyczny na polskiej scenie. *Rycerzy* wystawiono z „archeologiczną wiernością", ale aktorzy wystąpili bez masek, chór bez muzyki i śpiewu, nie mówiąc już o tym, że teatr krakowski nie przypominał w niczym teatru ateńskiego, a zamiast poezji Arystofanesa słyszano Szujskiego. „Archeologiczna wierność" ograniczyła się więc do zignorowania wszelkich zdobyczy teatru dziewiętnastowiecznego [...]

Na początku 1895 r. afisze teatralne zapowiedziały w dniu 29 stycznia, w Teatrze Miejskim premierę *Lysistraty, czyli wojny i pokoju*, komedii w 4 aktach podług Arystofanesa ułożonej przez S. Koźmiana, z prologiem napisanym przez NN (K. Morawskiego), w którym żartobliwie porównuje Kraków z Atenami, i wierszem K. Tetmajera w III akcie (Narodziny Afrodyty) [...] Nauczony niepowodzeniem *Rycerzy*, Koźmian tak gruntownie przerobił sztukę, że ze starożytnego autora pozostał tylko pomysł strajku małżeńskiego i kilka scen o charakterze politycznym [...] Koźmianowska *Lysistrata* nie zawiera ani jednego nieprzyzwoitego wyrażenia, za to ma dosyć przejrzyste aluzje do pewnego okaleczenia jednego z bohaterów, Taraksiona, oraz wystawienie na próbę wierności małżeńskiej samej Lysistraty. Są to momenty, których nie było w oryginale komedii...

Jeśli chodzi o wymowę polityczną, *Lysistrata* była skierowana przeciw beznadziejnym wojnom, a została odczytana jako krytyka

PROCESJA DIONIZYJSKA

powstania styczniowego, czyli dalszy ciąg *Rzeczy o roku 1863* tegoż autora [...]

Starania inscenizatorów przyniosły spodziewane rezultaty. *Lysistrata* jeszcze przed premierą uzyskała znaczny rozgłos, a potem wybuchnął skandal podwójny: polityczny i — pomimo wyrzucenia arystofanejskiej jurności — obyczajowy [...]

Atmosferę, w której wystawiano *Lysistratę*, świetnie przedstawił po wielu latach T. Boy-Żeleński w artykule *Wiatr nad Krakowem* [...]

Burza wokół *Lysistraty* zapewniła jej rozgłos, a w związku z tym dłuższy pobyt na scenie. Od stycznia do marca 1895 r. grano ją łącznie 9 razy. Nie było to mało [...]

1 II 1908 r. za dyrekcji L. Solskiego odbyła się w Teatrze im. Słowackiego premiera *Chmur*, z A. Zelwerowiczem w roli Wykrętowica (Strepsiades), J. Leszczyńskim — Odrzykonia (Pheidippides) i J. Sosnowskim — Sokratesa. W następnym roku wystawiono *Gromiwoję* z dawnym prologiem Morawskiego. Tym razem ujawniono i nazwisko, i tytuł naukowy autora. W roli tytułowej wystąpiła I. Solska święcąc prawdziwe triumfy [...]

Wznowienie *Gromiwoi* w 1915 r. było ostatnią wizytą Arystofanesa w Krakowie aż do 1963 r. [...]

Jak pałeczka w sztafecie przeszła *Gromiwoja* z Teatru im. Słowackiego do Teatru Artystycznego w Warszawie [...]

Oceniając widowisko, Lorentowicz widzi w realizacji *Gromiwoi* w Warszawie ważny krok na drodze do stworzenia tu teatru awangardy artystycznej i stawia ją obok innych oznak budowania samodzielnej kultury polskiej...

[...] bardzo często cytowano w recenzjach kwestię Gromiwoi (w. 572—587) zaczynającą się od słów:

Naprzód tedy, jak się z brudu
Myje wełnę na potoku,
Tak kołtuństwo trzeba z ludu
zmyć [...]

Po tej skromnej pierwszej arystofanejskiej jaskółce ujrzała Warszawa znów *Gromiwoję* w 1913 r., tym razem na deskach nowo powstałego Teatru Polskiego. Wystawiono ją w reżyserii Zelwerowicza, scenografii Drabika, z S. Wysocką w roli głównej. Inscenizację oparto o wzór Reinhardta. Było to jedno z najświetniejszych przedstawień Szyfmanowskiej sceny, wspominane jeszcze po latach. Schiller wymienia *Gromiwoję* wśród prac reżyserskich Zelwerowicza o historycznej wartości, obok *Wąsów i peruki* i *Juliusza Cezara*. Pisze też, że scenografia tychże sztuk przyniosła młodemu Drabikowi pierwsze wawrzyny [...]

W dwa lata później, już w czasie trwania I wojny światowej, ten sam teatr wystawił *Chmury* w reżyserii J. Sosnowskiego, ze znakomitymi aktorami: Zelwerowiczem już tradycyjnie w roli Wykrętowica, Jaraczem drugi raz w roli Sokratesa-sofisty, Wiślańskim jako Odrzykoniem [...]

Dłużej warto zatrzymać się nad głośną Tuwimowską transkrypcją *Ptaków*, opartą o francuską przeróbkę B. Zimmera, graną w Warszawie

w maju 1933 r. w Teatrze Polskim. Tuwimowskie *Ptaki* zachowały całe arystofanejskie piękno partii lirycznych. Otrzymały też nowy ładunek satyry, dostosowanej do okresu wielkiego kryzysu światowego i powstawania totalitarnych państw faszystowskich [...]

Zmienił Tuwim galerię postaci przychodzących z ziemi do państwa ptaków. Byli to: Komisja złożona z trzech osób, poeta, przedsiębiorca, młodzieniec-sportowiec, wojskowy, polityk, generał, inżynier, bankier i prawnik. Zamiast aluzji i reminiscencji z poetów greckich przytoczył polskie, np. z Wyspiańskiego i Mickiewicza. Spośród przychodzących do państwa ptaków postaci największym powodzeniem cieszyła się figura poety proletariacko-futurystycznego, w której dopatrywano się karykatury Marinettiego [...]

Wiele sprzeciwów jednego odłamu krytyki wzbudziły momenty antywojenne sztuki. „Wojskowy: Powiem ci coś na ucho, ale nikomu nie mów: Wojnę zawsze przegrywają obie strony. Pokonany na polu bitwy, a zwycięzca we własnym kraju po pewnym czasie! Wiesz, kto ci to mówi? Stary wojskowy. Ale css.. nikomu ani słowa" [...]

Satyra Tuwima, ośmieszająca i chłoszcząca współczesną polską i światową rzeczywistość, została w wielu miejscach zakwestionowana przez cenzurę. Wystąpił wtedy Boy w „Wiadomościach Literackich" z artykułem charakteryzującym odwieczne praktyki cenzury. Dla ilustracji porównał skreślenia cenzury carskiej w tekście *Pana Jowialskiego* A. Fredry ze skreśleniami cenzury polskiej dokonanymi w tekście *Ptaków*. Niektóre z nich zacytował *in extenso*. Odpowiedział mu w imieniu Komisariatu Rządu M. Szyszyłowicz w tym samym piśmie, twierdząc, że na premierze komedii wygłaszano cały tekst bez skreśleń. W następnym numerze „Wiadomości Literackich" ukazała się notatka redakcyjna *Nieznany cenzor*, w której stwierdzono, że z jednej strony nie można poddawać w wątpliwość oświadczenia Komisariatu Rządu, a z drugiej — istnieje egzemplarz z dokonanymi skreśleniami, widocznie więc broi jakiś nieznany cenzor. Notatka kończyła się ironicznym stwierdzeniem: „Nie pierwszy to wypadek, że ów nieznany cenzor broi.

Wykrycie go i ukaranie na pewno będzie powitane przez wszystkie czynniki zainteresowane z prawdziwą radością"...

Ptaki grano 26 razy [...]

Odważny talent znalazł się w 1955 r., i to nie w którymś z teatrów stołecznych lub krakowskich, lecz w Częstochowie, od dawna znanej z ambitnego repertuaru. Tam E. Aniszczenko [...] wystawił *Gromiwoję* w Teatrze Wielkim. Premiera odbyła się 5 XI 1955 r. [...]

Inscenizacja Aniszczenki spotkała się z uznaniem i krytyki, i publiczności [...]

Następną po częstochowskiej inscenizacją Arystofanesa w teatrze zawodowym była *Gromiwoja* w Teatrze Powszechnym w Warszawie, w reżyserii zespołowej. Premiera odbyła się 20 X 1959 r. [...]

Opinie były najróżniejsze, od entuzjastycznych (Jaszcz, Zagórski) po miażdżące (Kott). W tym niezgodnym chórze nie zabrzmiał ani jeden głos przeciw Arystofanesowi. Ganiono niemal wszystko: zagubienie głównej idei komedii, kostiumy, koncepcję reżyserską, niekonsekwentną grę Rysiówny, przekład, nieudaną parodię chórów Arystofanesa. Z powodzi krytyki cało wyszedł tylko Arystofanes. Padło wiele ważnych głosów na temat aktualności i wiecznej młodości tego poety. Co więcej, z uznaniem przyjęto wystawienie polskiego oryginału w miejsce adaptacji. Jaszcz m. in. pisał: „Dzieło Arystofanesa to wspaniały, imponujący przykład siły artystycznego uogólnienia. Walka Lisystraty o pokój brzmi niemal współcześnie, niemal aktualnie, choć ubrana w tak odległe akcesoria [...] Ten Grek w chitonie, chlamidzie czy jak tam wydaje się nam bardziej współczesny niż niejeden literat w spodniach modnego kroju i z paryskim krawatem pod szyją. To przykre, ale pouczające" [...]

Następne spotkanie z Arystofanesem odbyło się w marcu 1960 r. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Nie był to Arystofanes autentyczny, lecz w przeróbce, A. Jareckiego. Spektakl nazwano: *Ptaki* A. Jareckiego według Arystofanesa z piosenkami A. Osieckiej [...]

Jeśli chodzi o wymowę ideową, stały się *Ptaki* satyrą na bohaterszczyznę i polską megalomanię narodową. Zestawiono je z *Królem Ubu* i filmem *Zezowate szczęście*.

[...] inscenizacja *Żab* w Łodzi. Wystawiono je w małej sali Teatru Nowego, w przekładzie A. Sandauera, reżyserii K. Dejmka, w marcu 1961 r. Był to najdoskonalszy spektakl arystofanejski po wojnie. Wystawiono *Żaby* z nieznacznymi skrótami w części pierwszej i dość dużymi w drugiej. Wykreślono stąd wszystkie aluzje literackie, niezrozumiałe dla współczesnego widza. Pozostał sam rdzeń: spór Ajschylosa z Eurypidesem, który został odczytany jako kapitalna parodia dzisiejszych kawiarnianych dyskusji literackich [...]

Aktorzy zgodnie z tradycją teatru antycznego grali po kilka ról i grali znakomicie [...]

Wystawiony po raz pierwszy w Krakowie, gdzie widz był przyzwyczajony do teatru naturalistycznego, nie mógł osiągnąć powodzenia

i został niezrozumiany. Przyjęcie go pogorszyło jeszcze wykorzystanie jego walki z wadami demokracji ateńskiej do rozgrywek stańczyków z liberałami, a walki o pokój do zwalczania powstania styczniowego [...]

W Warszawie, gdzie na scenie pojawił się Arystofanes w 1911 r., wystawiano go od razu bez przeróbek. Stał się tu szkołą nowej gry aktorskiej, która odrzucała naturalistyczną interpretację.

Arystofanes w pierwszym ćwierćwieczu XX w. to orędownik równouprawnienia wszystkich ludzi w państwie, zwolennik nadania praw kobietom, patriota, wróg pseudofilozofów i mędrków oraz nauczyciel pobożności (!). Na dalszy plan odsuwano jego walkę o pokój. Była to epoka najwspanialszych widowisk arystofanejskich w Polsce.

W okresie międzywojennym twórczość Arystofanesa na scenach przedstawia się bardzo skromnie. Obserwujemy powrót do przeróbek i uwspółcześniania. *Ptaki* w Teatrze Polskim są satyryczną rozgrywką ze współczesnością, która nie robi różnicy między sprawami błahymi i ważnymi. Idea adaptacji spotyka się z powszechnym uznaniem.

Po wojennej i powojennej przerwie wraca Arystofanes jako patron pokoju, najpierw na łamach prasy, potem w częstochowskiej i warszawskiej *Gromiwoi* oraz w recytowanym kilkakrotnie *Pokoju*. Jeszcze raz oglądamy przeróbkę *Ptaków*, która jest formalnie wyraźnym nawiązaniem do *Ptaków* Tuwima, a skierowana jest przeciw wadom narodowym Polaków, zwłaszcza bohaterszczyźnie. Jest to przeniesienie na deski teatru zawodowego tematyki zespołów studenckich.

[...] świetne łódzkie *Żaby*, to wielki argument za wystawianiem oryginalnych, tłumaczonych komedii Arystofanesa, które świetnie nadają się do wystawiania w nowoczesnym teatrze. Okazuje się też, że stale żywy jest jego dowcip polityczny.

[Fragmenty z artykułu w „EOS" LIII, 1963]

PRZEDSTAWIENIA SZTUK ARYSTOFANESA W POLSCE

1873 **RYCERZE**, przekład J. Szujskiego. Kraków, Teatr Miejski

1895 **LIZYSTRATA**, parafraza St. Koźmiana. Kraków, Teatr Miejski

1908 **CHMURY**, przekład E. Cięglewicza. Kraków, Teatr im. Słowackiego

1909 **LIZYSTRATA**, przekład E. Cięglewicza. Kraków, Teatr im. Słowackiego

1909 **CHMURY**, przekład E. Cięglewicza. Łódź

1911 **LIZYSTRATA**, przekład E. Cięglewicza. Warszawa, Teatr Artystyczny

1913 **LIZYSTRATA**, przekład E. Cięglewicza. Warszawa, Teatr Polski

1915 **CHMURY**, przekład E. Cięglewicza. Warszawa, Teatr Polski

1920 **BABIE KOŁO**, przekład E. Cięglewicza. Warszawa Teatr Rozmaitości

1933 **PTAKI**, parafraza J. Tuwima. Warszawa, Teatr Polski

1937 **LIZYSTRATA**, przekład E. Cięglewicza. Poznań, Teatr Polski

1955 **LIZYSTRATA**, przekład E. Cięglewicza. Częstochowa, Teatr Wielki

1959 **LIZYSTRATA**, przekład E. Cięglewicza. Warszawa, Teatr Powszechny

1960 **PTAKI**, parafraza A. Jareckiego. Warszawa, Teatr Dramatyczny

1961 **ŻABY**, przekład A. Sandauera. Łódź, Teatr Nowy

1963 **ŻABY**, przekład A. Sandauera. Warszawa, Teatr Narodowy

1963 **„SÓL ATTYCKA"** (montaż), przekład St. Srebrnego. Kraków Teatr Rapsodyczny

1964 **CHMURY**, przekład A. Sandauera. Wrocław, ST Kalambur

1968 **SEJM KOBIET**, przekład J. Ławińskiej-Tyszkowskiej (poprzedzony fragmentem z ŻAB w przekładzie A. Sandauera). Wrocław, Teatr Kameralny

---

WYBORU MATERIAŁÓW DO PROGRAMU DOKONAŁ
JERZY ŁANOWSKI

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO

MOLIER — „SKĄPIEC"
JULIUSZ SŁOWACKI — „SEN SREBRNY SALOMEI"
PEDRO CALDERON DE LA BARCA — „ŻYCIE SNEM"

W PRZYGOTOWANIU

ALEKSANDER FREDRO — „ZEMSTA"

W REPERTUARZE SCENY KAMERALNEJ

KAREL ČAPEK — „MATKA"
OSCAR WILDE — „WACHLARZ LADY WINDERMERE"
ARYSTOFANES — „SEJM KOBIET"

W PRZYGOTOWANIU

YVES JAMIAQUE — „PUNKT C"

SPIS TREŚCI

	Str.
[O Arystofanesie: Hegel, Krasicki]	4
J. Ł a n o w s k i	
O najdawniejszej komedii	5
O poecie	10
O „Sejmie kobiet"	16
Urywki z Arystofanesa	20
A. S z a s t y ń s k a-S i e m i o n o w a, *Z dziejów Arystofanesa w teatrze polskim*	21
Przedstawienia sztuk Arystofanesa w Polsce	26
Repertuar	27

PRZEDSTAWIENIE PRCWADZI
KAZIMIERZ HERBA

SUFLER
WANDA JASIUKIEWICZ

CPRACCWANIE DŹWIĘKCWE
HUBERT BREGUŁA

KIERCWNIK TECHNICZNY
MIRCSŁAW DZIKI

BRYGADIER SCENY
TADEUSZ KACZMAREK

ELEKTRYCY
JAN BARTCSIK
MIECZYSŁAW WALCZAK

KIEROWNICY PRACCWNI:

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
JÓZEF PRECKAŁO

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ
WANDA PRECKAŁO

PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ
ZCFIA HEJNE

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
MIECZYSŁAW WCJCZYŃSKI

SZEWSKIEJ
MIKCŁAJ BRATASZ

TAPICERSKIEJ
RYSZARD TKACZYK

STCLARSKIEJ
MICHAŁ PRAJSNER.

MALARSKIEJ
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI

MCDELATCRSKIEJ
ALCJZY CZEPUŁKOWSKI

ŚLUSARSKIEJ
RYSZARD MCSTOWICZ

Cena zł 4.—

WDN - Zam 732/67 - 2000 - R-4/20

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA

VII 105 - 106